

MONSTRUOS DE LA UNIVERSAL: LA ETAPA SILENTE Y LOS MITOS DEL SONORO

UNIVERSAL'S MONSTERS: THE SILENT ERA AND THE SOUND MYTHS

David Fuentefría-Rodríguez

Universidad de La Laguna

Resumen:

En coincidencia con el centenario en 2012 de los legendarios Estudios Universal, este trabajo propone un exhaustivo análisis crítico sobre la construcción de sus principales símbolos terroríficos, la mayoría inspirados en la literatura, que entre los años 1923 y 1941 conformaron la estructura mitogénica del denominado "monstruo clásico". Tanto en la etapa silente, como con la irrupción del sonoro, las películas de terror de la Universal marcaron un paso imprescindible en la evolución de este género canónico, y a ellas se debe buena parte del ingente desarrollo posterior del mismo.

Palabras clave:

Estudios Universal; terror; monstruos; cine mudo; cine sonoro; mito; novela.

Keywords:

Universal Studios; terror; monsters; silent movies; sonorous movies; myth; novel.

Abstract:

In coincidence with 2012 legendary Universal Studio's centenary, this paper proposes an exhaustive critical analysis on the construction of its principal terrifying symbols, the majority inspired by literature, which between 1923 and 1941 shaped the myth structure of the so-called "classic monster". In both stages, silent and sonorous movies, the terror of Universal Studios marked an indispensable step in the evolution of this canonical genre, and to them it is owed a good deal of its enormous later development.

1. Introducción

La imaginación especulativa y los temores atávicos son la antesala de las pesadillas. El sueño de la razón produce monstruos, y el miedo no deja de ser ese pequeño cuarto oscuro donde se revela según qué clase de negativos. El acervo descriptivo del horror, del vértigo de una emoción tan antigua como la Historia, se desbroza en palabras célebres o anónimas, pero atemporales siempre a lo largo y ancho de nuestra cultura, gracias, en buena medida, a la literatura ingente que precedió a la todavía joven, en comparativa, irrupción del séptimo arte.

El terror es género, como tal tiene códigos concretos, y, para nuestro alborozo, en sus inicios fue una extensión viva y visible de dicho corpus literario, responsable último de sus estructuras reconocibles. Unas estructuras cuyo espíritu ha cobrado encarnación gracias a los pioneros de la cámara, ávidos en aquellos años de experimentar con la nueva técnica, y de ir, al igual que muchos de los protagonistas de sus principales obras, un paso por delante respecto a sus menos arrojados contemporáneos. Tal vez nunca ha vuelto a paladearse un potencial tan rico, ni mayor voluntad de crecimiento, ni tan superlativa vis de ensayo como en la era silente del cine. Si a ello añadimos que las implicaciones ficcionales del relato terrorífico obligan a expandir el ingenio empleado, no ya en epatar, sorprender y angustiar al espectador, sino en mantener su expectación hasta el final, tenemos una combinación de bondades y fangos tan dispares como los propios temores personales o del inconsciente colectivo, capaz de hacer emerger (como ha sucedido efectivamente) formas y escenas de un bestiario inolvidable, cuya mayor virtud es la de actuar como un espejo deformante, calificando nuestras creencias y modos de vida a través de su reflejo monstruoso.

Por todo ello, los primeros años del cine de terror estuvieron marcados por ese afán de canalizar en direcciones concretas las emociones del público, amén de por un aperturismo sin límites a la hora de teatralizar, trucar y montar las escenas (dígase “soñar el sueño”, si se quiere), desde el inicio mismo del medio. Valga como muestra el catalogado como primer filme de

terror de la historia, *Le Manoir du Diable (La Mansión del Diablo, 1895)*, en el que George Méliès (conocido por apadrinar igualmente los otros dos géneros clave en la imaginación popular, la ciencia-ficción y el fantástico) ya realiza un bosquejo de las futuras figuras fantasmales, demoníacas e incluso vampíricas, que, a la postre, quedarían insertadas como representaciones míticas válidas de tales entidades abstractas.

Pero si de verdad existió un grato refugio, un erial para modelar el legado de buena parte de los escritores franceses y anglosajones con querencia por lo oscuro, y, en fin, una incubadora entusiasta, duradera y ortodoxa respecto a los malos sueños que alguna vez nos perturbaron, ésa es la que los Estudios Universal, que en 2012 cumplieron su primer siglo de existencia, nos brindaron en los años 20 y, sobre todo, en los primeros años de la década siguiente.

Especialmente profética, en este sentido, parece la frase escrita en esa década por Virginia Woolf, cuando afirmaba que “las obras maestras no nacen aisladas y solitarias; son el producto de muchos años de pensar en común” (Woolf, 2006: 121). Espoleados como lenitivo de entretenimiento ante las causas fatales del “Crack” de 1929, dichos años contribuyeron a encumbrar no sólo a las figuras por antonomasia del llamado hoy “monstruo clásico”, sino también a los principales actores que les dieron vida, y a los directores que asumieron la complicada tarea de quitarle el sueño a la platea con sus historias violentas, fantásticas, moralizantes, o todas a un tiempo en sabia combinación. Personas a las que vamos a identificar y descubrir, con todo rigor y respeto, gracias a la grandeza comprimida y heredada en cada fotograma de los que nos hicieron destinatarios. Una herencia envuelta en tinieblas, en suma, que marca el objetivo de este trabajo: analizar, desde una perspectiva analítica, nueve de las películas más emblemáticas de la época auspiciadas por estos estudios, a partir de una metodología integradora de lo crítico y lo histórico, y valorando, en cada caso, sus principales aportaciones. Para ello, el examen de los filmes escogidos se planteará cronológicamente, coadyuvando, a través del recorrido, a la demostración de una hipótesis

única, tendente a fijar la importancia de este ciclo concreto en la creación de mitos cinematográficos perdurables.

2. Las películas

2.1. Arde, París: El jorobado de Notre Dame (Wallace Worsley, 1923)

Cuando comienza *The Hunchback of Notre Dame* (*El Jorobado de Notre Dame*, 1923), París es ya un hormiguero de turbas. Nada a lo largo de toda su línea de ficción brilla tanto como sus escenas de multitudes, que si bien no escasean en el corpus cinematográfico del silente, en la película número 26 de Wallace Worsley cobran un parangón narrativo muy particular, acaso por la hondura social que caracteriza a la historia, y que en pantalla comulga a la perfección con la novela original de Víctor Hugo.

Revisar hoy el clásico es revisar esa querencia por la cinética colectiva, sus traumáticas rutinas y sus movimientos caóticos. Incluso sorprende, en buena medida, que los kilos de maquillaje y prótesis que luce Lon Chaney (histrión pionero de Hollywood), en su rol de Quasimodo, queden diluidos en la multitud, relegados a mera presencia formal en favor de la historia de amor y celos entre la zíngara Esmeralda (Patsy Ruth Miller), el capitán Phoebus (Norman Kerry) y Johan (Brandon Hurst), hermano del archidiácono. Pero, a la postre, basta una mirada profana para comprender que son las consecuencias comunales de este triángulo, amén de las ricas descripciones del submundo a las órdenes de Clopin (sobre todo ese Callejón de los Milagros), las que delatan los afectos reales de una adaptación, que, pese a la juventud del nuevo arte, para entonces ya era nada menos que la séptima.

El segundo valor trascendente de *El jorobado de Notre Dame* es que, al igual que su fuente literaria, se trata de una obra moral cuyos conceptos extiende minuciosamente el director a todo el argumento, pero también (para nuestra dicha) a la planificación técnica. No es baladí que las escenas que implican siquiera tangencialmente a la catedral revistan toda esa paz que Worsley desaloja inteligentemente de las muchedumbres. No lo es, tampoco, que incluso en la secuencia del asedio final, cuando las hordas tratan de ganar el

templo frente a sus majestuosas puertas, éstas aparezcan imperturbables en el encuadre, elevándose sobre una masa que hormiguea reducida, en comparación, al nivel subterráneo del que procede.

La misma rectitud espacial respecto a los muros de Notre Dame, su cualidad de línea de separación entre el amor y el odio, entre justos e impíos, parece declamar Worsley en los cenitales extremos que nos permiten asistir, cerca del final, al descenso de Quasimodo por el umbral de ambos mundos.

Lamentablemente, a pesar de estas mieles, parecen ser más los argumentos que separan la épica de la obra de la de algunos de sus contemporáneos, como Walsh o Vidor, que los que los unen. Menos capaz que todos ellos, es achacable a la versión de Worsley, entre otras carestías, una limitación expresiva paliada mediante rótulos, cuyo exceso llega a coartar, no ya el ritmo de la narración, sino su propia cadencia respecto a la imagen, con momentos en que, sobre todo en los primeros compases, la presencia de intertítulos parece, efectivamente, predominar *contra naturam*.

Aparte de su ingente actividad como director, a la que también se unió una faceta de actor casi por completo sepultada en las brumas del olvido, pocos datos han llegado hasta nosotros sobre la biografía de Worsley, no así sobre aquellos que contribuyeron, con sus composiciones, a dotar de sonido a la pieza. En este sentido, y aunque Sam Perry y Heinz Roemheld encabezaron sendas reediciones de la música de esta producción en 1929 y 1931, respectivamente, es el prolífico músico vienés Hugo Riesenfeld quien acredita su presencia en el estreno neoyorquino de la película, el 2 de septiembre de 1923. Riesenfeld, que a posteriori trabajaría en los arreglos de las partituras de Wagner para una de las cimas langianas universales, la inmensa *Die Nibelungen (Los Nibelungos, 1924)*, y que unos años más tarde escribiría también música original para otro maestro expresionista, F.W. Murnau (concretamente en *Tabú, 1931*), se había educado en el Conservatorio y la Universidad de su ciudad natal, aunque no fue hasta después de su desembarco en Estados Unidos, en 1907, cuando su talento y el nuevo arte entroncaron fructuosamente.

2.2. Desaparece el telón: El Fantasma de la Ópera (Rupert Julian, 1925)

Conscientes quizá de las catárticas sinergias que brindaban el cinematógrafo y su principal complemento instrumental, los estudios se embarcaron dos años después en otra de sus grandes adaptaciones de un texto clásico, conexo además al mundo de la música culta. Aunque *Phantom of the Opera* (*El Fantasma de la Ópera*, 1925) es, como *El jorobado*, un título de virtudes limitadas, la posteridad ha querido que su rematado aliento gótico –en parentela con el original de Gaston Leroux, pero también con Allan Poe– perviva en la curiosidad de los exégetas. Su director, el neozelandés Rupert Julian, fue uno de tantos realizadores superados por la irrupción del sonoro, aunque ello no quita para que, en el ínterin, y no al margen de dificultades, pudiera legarnos a tiempo la primera adaptación de una novela en la que – esta vez sí– el papel de Lon Chaney resulta determinante.

Con una narrativa constreñida prácticamente al plano general y el plano medio, llama la atención que las imágenes iniciales, en el Teatro de la Ópera de París, se despachen en manos de Julian con cierto soplo documental. El director parece desplegar un sutil abanico de escalas, en función de si aborda el romance de sus principales personajes o las tribulaciones de gestores y policías (a quienes mira con cierta distancia); las escenas entre bambalinas y las relativas al submundo oculto bajo el coliseo (donde logra mayores atmósferas), o la diabólica presencia del Fantasma, en la que vuelca sus mejores bazas, herederas, en todo caso, de la escuela expresionista. Con la lección bien aprendida, aunque menos entusiasta que sus coetáneos alemanes, los múltiples juegos de sombras que preludian primero, y rodean después, las acciones del loco Erik, despuntan sobre un conjunto correcto y lacónico al que, salvo alguna sorpresa aislada, se le achacan (verazmente, a mi juicio) deslucidas redundancias y rodeos argumentales.

Pero insisto: vale la pena atender a la onírica presentación del villano, durante muchos minutos incorpóreo a nuestros ojos salvo por la visión de una sombra reflejada en la pared. “For the present, my identity must remain

a secret”, explica Erik, de quien, contrariamente a su naturaleza en la obra literaria, sólo conoceremos aquí su faceta más cruel y las psicopatías que abducen su romanticismo.

La polémica sobre estas poluciones no obsta para que la interpretación de Chaney, el horror de sus dos fealdades –física y mental– que nutren conscientemente al personaje a partes iguales, y sobre todo sus ansias de dominación sobre la protagonista, Christine Daaé (Mary Philbin), mantengan el pulso de un filme adscrito, por lo demás, a las convenciones. Salvo determinados destellos relacionados con el uso de los rótulos, como el momento en que el vizconde Raoul (Norman Kerry, repitiendo papel de galán) escucha una conversación entre el Fantasma y su amada, o el ataque de Erik contra la audiencia, con Julian superponiéndolos al pánico de la acción por primera y última vez, el filme transcurre por cauces francamente desapasionados.

Con todo, no sería justo aducir que la lacia retórica de Julian se desvincula del todo de la sensibilidad amorosa que cubre el original. Sí que hay algún espacio para la belleza; cabe destacar el contraste entre el pacífico cuadro de los amantes, encontrados a hurtadillas en las azoteas del teatro, y el barroquismo narcisista del Fantasma, vigilándolos desde arriba asido a la enorme estatua de un ángel, por no hablar del delicado gesto con la mano que Christine brinda al monstruo, al tocarlo por primera vez, segundos antes de la famosa escena de su desenmascaramiento. Una escena, dicho sea de paso, en la que la música juega un papel fundamental, toda vez que Erik toca para su enamorada una melodía que califica “de amor triunfante”, aunque no exenta de “ocultos y siniestros sonidos de advertencia”.

No queda claro el motivo de la testimonial acción redentora por la que al final Erik, hasta entonces determinista en sus planes, termina, a instancias de la joven, salvando a su prometido y al agente Ledoux (Arthur Edmund Carewe). Más con la fugacidad que el epílogo otorga a tan súbito rapto: perseguido por una chusma enloquecida y presta a acabar con sus designios, Chaney nos reserva una coda magnífica, en la que, sabiéndose atrapado y a las puertas de la muerte, todavía tiene arrestos para simular un gesto de

dominación colectiva, intentando hacer ver que tiene un arma para entregarse, acto seguido, al linchamiento, habiéndose burlado de todos por última vez. Aún hoy, no deja de sorprender la crudeza de estos últimos planos.

Los preestrenos de la cinta tuvieron lugar, en Los Ángeles, el 7 y el 26 de Enero de 1925, según lo previsto. La música corrió a cargo de Joseph Carl Breil, y aunque no se conservan datos sobre qué piezas se tocaron durante la puesta de largo, sí se recuerda que fue una orquesta de cámara la encargada de interpretar las partituras de este compositor, tan apegado precisamente al frente operístico como a la música de cine desde sus inicios. Sus trabajos en películas francesas, y sobre todo en dos incontestables de Griffith, *Intolerance (Intolerancia, 1916)*, y sobre todo *Birth of a Nation (El nacimiento de una Nación, 1915)*, para la que compuso su celebrado *Love Theme*, dan fe de su puntual relevancia.

2.3. Secretos y mentiras: *El legado tenebroso (Paul Leni, 1927)*

Una historia de interiores, con aires de comedia de enredo y marcada por la ligereza argumental, termina transformándose en una joya del expresionismo y en la obra medular del terror clásico de los Estudios. De pocos habría podido contarse la historia como ha de contarse de Paul Leni, un domador nato del espacio fílmico con destrezas creativas suficientes como para internarse, con un guión así de partida, y sin sucumbir al riesgo, por la procelosa senda del experimento subjetivo. No en vano, Leni era un hombre versado en escenografía teatral, cuyos inicios en el séptimo arte debía por tanto a una profusa labor primera como director artístico. Unas habilidades que, llegado el momento de colocarse tras la cámara, invocan un proceder original y sorprendente, desde el inicio mismo de la película, con esa cámara subjetiva que se arrastra, sigilosa y zigzagueante, por el oscuro pasillo de la mansión del difunto Cyrus West, o antes incluso, gracias al modo en que se ilustra su supuesta locura, haciendo de paso justicia al título del libreto

original, con las perturbadoras imágenes del gato gigante y las botellas torturando la mente del potentado.

Pero *The cat and the canary* (*El legado tenebroso*, 1927) es más que eso. Es un estudio sobre las localizaciones que, sin aplicar otra perspectiva que la de la percepción analítica que guía este estudio, resulta sobresaliente en su uso y disposición: a pesar de que la mansión en la que se congregan los herederos de West para leer su testamento es grande, y está llena de recovecos, aristas y pasadizos, la planificación de Leni logra que siempre sepamos (a no ser que el *screenplay* exija un truco de desaparición) dónde están los personajes. Bien entrada la noche, es cierto, la presencia de algunos de ellos, como Harry Blythe (Arthur Edmund Carewe) o Charles Wilder (Forrest Stanley), queda eclipsada por los avatares de los protagonistas, sobre todo de la pareja en ciernes compuesta por la heredera Annabelle West (Laura La Plante) y Paul Jones (Creighton Hale), quien curiosamente entra en la historia como alivio cómico y sale de ella convertido en héroe.

Tan teatral en algunos instantes como su pieza homónima, escrita por John Willard en 1922, la trama juega a dos bandas de un modo chocante, a caballo entre lo sobrenatural (se presume la presencia en el castillo del fantasma de Cyrus) y el muy humano suspense convocado por la figura del asesino que, según se informa a los atribulados herederos, merodea al mismo tiempo por el lugar. Que el director expresionista obviara las angulaciones imposibles, los platós estilizados y los decorados flechiformes típicamente alemanes ante el público americano no quiere decir que no aprovechara sus referentes cercanos, como puede apreciarse por ejemplo respecto a *Nosferatu, eine symphonie des grauens* (*Nosferatu, una sinfonía del horror*, 1922), a la que alude en el momento en que la sombra de una garra se desliza por el rostro de la durmiente Annabelle, poco antes de robarle su collar de diamantes.

La imaginación de Leni propicia también que muchos pasajes de la cinta cobren carácter de ideograma. Bien relativo al sonido, con una representación magnífica del mismo mediante la superposición de una mano aporreando la aldaba respecto a sus oyentes; bien sobre la sugestión, en el momento en que Tía Susan (Flora Finch) encuentra a Paul bajo su cama y lo

vemos con dos focos de luz apuntando a sus ojos, bien a través de los propios rótulos, en no pocas ocasiones amoldados a los hechos, y destacando ese resplandeciente “GHOSTS!” que anuncia el taxista a las puertas del castillo. Los sucesos en la mansión, tras la concesión de la herencia a Annabelle, vuelven en su contra al resto del grupo, que no tarda en achacarle la misma locura que a su antepasado, aunque sabemos que tales acusaciones pueden ser una maniobra orquestada, y espoleada además por la inocencia de la muchacha, quien sufre doblemente todos y cada uno de los percances nocturnos que la aguardan al defender su verdad con la franqueza de un verdadero estoico.

No sólo sus cinco remakes dan idea de la influencia posterior de la película; también su poso en el Hitchcock posterior a ella. Por lo que respecta a la música, se sabe que fue, una vez más, Hugo Riesenfeld, el encargado de este acompañamiento, aunque, por una vez, es cierto que dicha música, al menos la de percusión, también estaba presente en el rodaje, a través de un gong con el que Leni solía sobresaltar al reparto en los instantes de mayor comicidad.

2.4. ¿Por qué tan serio?: *El hombre que ríe* (Paul Leni, 1928)

Un año después, el siguiente trabajo del director teutón abandonaría los derroteros puramente expresionistas para centrarse en una historia de época, basada además, nuevamente, en un drama en prosa de Víctor Hugo. Si bien *The man who laughs* (*El hombre que ríe*, 1928) resulta una novela “intelectualizada”, la traslación de Leni adopta un tono más austero, cuya excelencia hay que achacar a sus innúmeros fulgores escenográficos, a su paciente encaje narrativo y, por supuesto, a la magnífica interpretación de Conrad Veidt.

Más preocupado por revelar “los hechos del alma y la conciencia” a los que se refiriera el escritor, que las meras intrigas palaciegas, puede decirse que, al contrario que la novela, pulcramente dividida en varios libros con introducción y conclusión, la película es la historia de dos viajes en barco.

Uno que no llega a consumarse, cuando el pequeño Gwynplaine se salva en un principio de marchar con los desalmados que le han desfigurado el rostro, congelándole en él la sonrisa, y otro al final, cuando el amor triunfa sobre la hipocresía, y el recién nombrado Lord prefiere volver a ser payaso, surcando las aguas junto a su amada Dea (Mary Philbin).

Destaca la desolación inmensa que rodea la primera de estas secuencias. Desvalido, con su padre ajusticiado por rebeldía al Rey, su infancia entregada a los nómadas y su físico ofrecido en sacrificio por el pecado ajeno, el pequeño Gwynplaine queda solo en la tormenta de nieve, frente a un gólgota repleto de ahorcados y con la madre muerta de Dea a unos cuantos metros, sosteniéndola todavía entre sus brazos. Estamos ante el inicio de una experiencia vital patafísica, que hará de la excepción la regla: por un lado, la condición deforme y miserable del protagonista (recurrente en la obra de Víctor Hugo) llevará la alegría a los de su condición como fenómeno de feria, mientras que, a posteriori, tras revelarse que el “monstruo” es en realidad el hijo perdido de Lord Clancharlie, zaherirá por su misma maldición la férrea moral de la nobleza, cuyas convenciones dictan bula contra la risa y las expresiones de felicidad.

Con el rostro adaptado a tan extraño rictus, Veidt teme, llora y declama a través de una mirada portentosa, en la que deposita todo el peso de su actuación. Donde había excusa para el histrionismo, el actor interioriza la locura del sufrimiento prolongado y abre camino a Leni para enmarcar un abanico de pupilas que abarcan casi todas las emociones humanas. El comedimiento del actor en este aspecto casi reivindica por sí solo el cine silente puro, al que *El hombre que ríe* ya no pertenece, toda vez que alberga banda sonora y efectos puntuales de sonido, como los que aquel mismo año incluyó King Vidor en *The crowd (...Y el mundo marcha)* o poco más tarde Allan Dwan en *The iron mask (La máscara de hierro, 1929)*.

En este sentido, la escena de la feria en la que la casquivana duquesa Josiana (Olga Baclanova) escandaliza a su entorno divirtiéndose con la chusma resulta un atractivo compendio de la nueva técnica, acaso algo mareante, eso sí, por la insistencia del sonido en bucle. Mejor aún es el instante en que sus

antiguos compañeros circenses claman por la desaparición de Gwynplaine, a quien escuchamos, con mayor pericia de montaje, llamar por su nombre.

Visualmente, domina la concreción. Son los actores y figurantes quienes dotan de movilidad al cuadro, y muy escasos los planos en que la cámara se desplaza, acaso con algún travelling no del todo justificado, o con los dos extraños movimientos ultrarrápidos que presentan, en un caso, a la Dama de Hierro en la que muere el padre de Gwynplaine, y representan, en otro, el vértigo descendente de la caída al vacío que teme sufrir el payaso al colgar de una cornisa durante la persecución final.

El hombre que ríe participó también de la innovación transitoria que supuso la innecesariedad de contar con acompañamiento al piano en cines y teatros. La tarea de director musical correspondió a Joseph Cherniavski, compositor y maestro de orquesta educado en San Petersburgo, quien asumió el reto de coordinar partituras, montaje y mezclas de sonido. Creador y conductor del famoso programa radiofónico de la NBC “Musical Camera”, destinado al público neoyorquino, de su relación con el cine cabe subrayar asimismo que Cherniavski volvería a trabajar con Leni al año siguiente en su película póstuma, *The last warning (El teatro siniestro, 1929)*, al tiempo que se ocupó de sincronizar, el mismo año, la sección sonora de *El Fantasma de la Ópera*, en la primera de sus dos reediciones.

2.5. El extraño misterioso: *Drácula* (Tod Browning, 1931)

Pese a las excepciones pioneras de *Drakula (Drakula, 1920)*, filme húngaro desaparecido que inauguró las adaptaciones de la obra de Bram Stoker, y la citada *Nosferatu*, puede decirse que toda la iconografía seminal del mito vampírico, impresa para siempre en el imaginario colectivo y cinematográfico, descansa sobre la versión rodada en 1931 por Tod Browning. *Dracula*, a su vez, es calificada como la primera película sonora de suspense sobrenatural de la historia, aunque Carl Laemmle, fundador de los estudios y artífice principal de todos los filmes comentados hasta el momento, ya había pensado en adaptarla en la era del silente.

No quiere el hito decir que sea ésta la mejor de las adaptaciones posibles. Primero, porque acaso nos encontramos ante uno de los personajes de ficción más recurrentes en el cine de todas las épocas; segundo, porque las reticencias de Browning ante los retos del sonido desembocaron en un filme pausado, con largas escenas sin diálogo, y ciertamente teatral cuando lo hay. Y, tercero, porque suele apuntarse como técnicamente mejor a la versión española del clásico, que firmada por George Melford, se rodó al tiempo que la de Browning para el mercado hispano, dentro de un proceder habitual en las primeras etapas del nuevo período. Ello a pesar de contar con el gran camarógrafo Karl Freund, quien venía de trabajar en *Metropolis* (*Metropolis*, 1927), y director, un año después, de *The Mummy* (*La Momia*, 1932).

Freund es responsable del estilo visual de una cinta que nos ha legado el clásico diseño de producción basado en castillos desvencijados, polvorientos rayos de luz, telarañas y murciélagos, propios hoy de la fiesta de Halloween. Pero *Dracula* esconde auténticos pasajes de magia negra. Si bien por toda la novela de Stoker transita un hálito detectivesco que lleva a los personajes a descubrir poco a poco la condición vampírica del Conde, la cinta obvia el complicado cruce de cartas y diarios del texto escrito y simplifica la interacción y personalidad de sus protagonistas, presentando además abiertamente a un Drácula demoniaco desde el principio, con un travelling conducente a su ataúd, del que le vemos salir.

Pese a que, para el papel, se pensó primero en Lon Chaney, a posteriori el acreedor de esa magia fue –sigue siendo– el húngaro Bela Lugosi, cuyo rostro ya estaba asociado al de Drácula en los teatros de Broadway, donde se representaba la obra. Pocos intérpretes han materializado tan exquisitamente esta sentencia: “las cualidades de los personajes no existen por sí mismas. Un personaje coherente tiene ciertas cualidades que implican a su vez otras cualidades” (Seger, 2000: 39). La ajenidad de Lugosi, pareja a su afectado acento y a sus rudas facciones europeas, en contraste con las de los acicalados actores americanos, reforzaba su rol marginal y su condición extraña y teratológica (por otra parte constante en la obra de Browning). Gracias a Lugosi, *Dracula* es un constante paladeo de ceremoniales, de

rituales expresivos y de oscuras y sutiles coreografías. Es cierto que, debido a su carácter transitorio en cuestiones técnicas –aunque también por la crisis de 1929–, se estrenaron versiones mudas del film, con sus rótulos correspondientes, que quizá encajasen más con los códigos y el lenguaje cinematográfico asumido por el público en los años precedentes (en este punto, debe citarse la actuación más residual respecto a las antiguas formas, sin duda la de Dwight Frye como Renfield). Pero la mímica de Lugosi, su dicción impostada, repleta de inflexiones y tonos versátiles dentro de la fría gravedad que el personaje exigía, perviven, en su vis hipnótica, con momentos realmente asombrosos, como el instante en que, dentro del barco que lo conduce a Londres, la mano del actor logra con un solo gesto asemejarse realmente a una alimaña al asomar fuera de su féretro, o durante el duelo verbal que mantiene con Van Helsing (Edward Van Sloan, martillo de monstruos por antonomasia en ésta y otras producciones de Universal Pictures). La distancia contenida entre los antagonistas, su duelo de miradas y acentos (Van Sloan, intérprete americano, parece acogerse al origen neerlandés del cazavampiros), conforman una escena cuya tensión se alza en puro alegato de escuela de actores. Máxime al tratarse de un filme en el que toda expresión de agresividad queda oculta en elipsis, en contraposición absoluta a la violencia realista con que la mera contemplación de los personajes de *Freaks (La parada de los monstruos, 1932)* sacudiría al público al año siguiente.

Con todas sus licencias respecto al original (Lucy pasa a ser hija del doctor Seward, y Jonathan Harker queda acomodado como arquetipo de galán, entre otras cosas porque quien viaja a Transilvania en los primeros compases no es él, sino Renfield), esta aproximación inicial nos legó, pese a su duración corta y su espíritu simplificador, una dramaturgia rupturista en la que la escenografía elemental, y los perfiles humanos que la pueblan, se sumergen en un duermevela surreal y despacible. No es de extrañar que el plano final, en el que destaca especialmente la mano de Freund, veamos a Harker ascender, con Mina en brazos, por la misma angosta escalera de la Abadía de Carfax que hemos visto descender a Renfield en su último suspiro. La escena

es la evidente simulación del despertar flotante y lento de una pesadilla, en cuyo submundo, por si quedaba alguna duda, Van Helsing decide quedarse “unos minutos más” en su última línea de diálogo, por cuanto él también *pertenece* de algún modo a esa oscuridad.

Heinz Roemheld, a quien Laemmle había descubierto como director de orquesta en el Milwaukee Alhambra Theater, durante una proyección de *El Fantasma de la Ópera*, asumió la labor de director musical en la obra de Tod Browning. Roemheld (quien, recordemos, se encargaría de la segunda reedición musical de *El jorobado de Notre Dame* en 1931) fue en primera instancia manager delegado de los Estudios Universal en Berlín, para pasar a dedicarse plenamente, a partir del año del “Crack”, a las citadas tareas de dirección. Su amplia labor en estas lides le llevaría, con posterioridad, a adquirir un puesto de relevancia durante la Segunda Guerra Mundial, concretamente en la sección de Música y Cine de la División de Información y Control adscrita a las tropas norteamericanas en Europa, en el año 1945.

2.6. El rayo de los dioses: *Frankenstein* (James Whale, 1931)

Pocas veces habrá querido nunca el azar reivindicar más su existencia que en cierta lluviosa tarde del verano de 1816, al conjurar en la misma habitación a la adolescente Mary Wollstonecraft Godwin y a los poetas románticos Percy Shelley y Lord Byron. El concurso de cuentos que improvisaron contra el tedio desembocó a la postre en el epítome novelado de los temores y desconfianzas hacia la nueva sociedad industrial que se abría hueco, amén de en un soterrado estudio filosófico sobre la dualidad del ser, adscrito a los códigos del relato gótico. De ahí que en reiteradas ocasiones se haya dicho que “*Frankenstein o el moderno Prometeo* no fue el fruto de un mágico destello de genialidad, sino el resultado de un extraordinario destilado cultural, servido con suma habilidad por una personalidad tan compleja como la de Mary Shelley” (Valentí / Navarro, 2000: 64), por mucho que no quisiera la autora darlo a entender así en vida.

Que la verdadera carga moral de *Frankenstein* se revela con mayor amplitud en el subtítulo de la obra es un hecho al que no pudieron abstraerse sus innumerables adaptaciones previas al teatro, género al que, por otro lado, la naturaleza más cercana a la magia que a la ciencia del texto original sentaba como un guante. Pero, al margen de su primera traslación cinematográfica en 1910, a cargo de Thomas Edison, y con Charles Ogle preludiviendo el cráneo semicúbico con que el imaginario popular recuerda hoy a la criatura, es de justicia señalar una vez más, a los Estudios Universal, como verdaderos artífices de la integración definitiva del monstruo, de su imagen física y psicológica mítica, dentro del catálogo cultural occidental. Hasta el punto, de que “el ciclo de terror de la Universal abarca toda una gama de películas que van de la perfección hasta la parodia, pero *Frankenstein* continúa siendo escalofriante y refrescante, la piedra angular del género” (Newman, 2004: 94).

Con un guión tan reduccionista respecto a la novela como el de *Drácula*, el director James Whale cambió su experimentado registro en melodramas para asumir una producción de coste elevado y consecuencias inciertas (de hecho, la película incluye un prólogo de advertencia, temiendo las reacciones de un público poco acostumbrado a lidiar con escenas de profanaciones o – curioso– con el mero sonido de la tierra al caer para tapar las tumbas). Si bien el director se identificaba con los personajes de Henry Frankenstein (Colin Clive) y del monstruo (Boris Karloff), a quien veía como proyecciones de él mismo, lo cierto es que prefirió desmarcarse de la tendencia que había dominado las tablas de los teatros desde finales del siglo XIX y principios del XX, por la que la obra se representaba como si creador y creación fueran – incluso en apariencia física– las dos caras de una misma moneda.

Evidentemente, fue un acierto. No para Bela Lugosi, quien rechazaría el papel de monstruo al entender que la complicada caracterización facial le alejaría de sus admiradores, cuando es precisamente el trabajo de maquillaje para esta película uno de los elementos clave en la construcción iconográfica del mito. Además, el rostro monstruoso de la criatura se nos presenta con

tres cortes muy rápidos dirigidos hacia su rostro, que delatan pericia y riesgo en el montaje de Whale.

Con una escenografía conscientemente vertical, Whale profundiza en el sentido de la escena y dispone objetos y figuras en arcos de planos muy completos. Dicha verticalidad es apreciable durante la caza de la criatura en las montañas, la mansión del Barón Frankenstein (Frederick Kerr), y sobre todo en la muy emblemática del recordado castillo, única en su parentesco a tres bandas con la estética y los ángulos expresionistas, el futurismo teórico del diseñador Herman Rosse, y la visión romántica típica de Fausto, toda vez que Cielo e Infierno parecen conectar, físicamente a través de las altísimas e irregulares murallas de piedra, y moralmente por el ansia infinita de conocimiento de su dueño.

Al contrario de lo que sucedía con Drácula, resulta más sencillo empatizar con Karloff por su condición de involuntario outsider, de experimento fallido y lastimoso, para colmo identificable a un tiempo con la inocencia infantil y los padecimientos del retraso mental (sin duda, el plano más tierno de toda la cinta es también uno de los más breves y sutiles; en concreto, el que muestra al resucitado oliendo la margarita que le ofrece la pequeña María, antes de tirarla al lago y rubricar ante nuestros ojos su tragedia vital).

Esa inocencia subyacente bajo la naturaleza criminal impuesta o dirigida, que en los años del silente ya se había revelado en figuras como la del sonámbulo Cesare, en *Das Kabinett des Dr. Caligari* (*El gabinete del Dr. Caligari*, 1919), o el humanoide de barro de *Der Golem, wie er in die Welt kam* (*El Golem*, 1920), contrasta con los excesos de Fritz (de nuevo Dwight Frye, en la piel de un personaje repleto de excesos, al igual que en *Drácula*), quien no aparecía en la novela pero cuyo peculiar brillo en esta obra, unido a su tradicional presencia desde las primeras producciones teatrales, consagraron para siempre la figura del jorobado ayudante del *mad doctor*.

Junto a las presencias poco aprovechadas del Dr. Waldman (un Edward Van Sloan de nuevo en posesión de verdades y conocimientos profundos sobre el lado oscuro de la existencia) y de la prometida del científico, Elizabeth (Mae

Clarke), destaca también la interpretación de un Colin Clive que ya entonces tenía problemas con el alcohol y que supo dotar a su personaje de la locura obsesiva con que se manejan todos los adictos, bien a las sustancias, bien a las ideas. Durante el revisitado momento en que grita “¡Está vivo!”, de hecho, el actor parece realmente fuera de sí.

Pese a un último tercio con algunas improbabilidades en la narración, queda ese momento dual en que padre e hijo se miran a través de una de las piezas giratorias del molino. El final abierto del filme terminaría dando pie a una plétora de secuelas, entre las que destaca, sin duda, la más fiel a la novela (y subsiguiente a este primer acto), *Bride of Frankenstein* (*La novia de Frankenstein*, 1932).

Con Giuseppe Becce, David Broekman y Gilbert Kurland como compositor, director y supervisor musical no acreditados, respectivamente, fue sin duda el primero el que gozó de una carrera más amplia, casi pareja al mutismo que recorre su biografía. Compositor en *Caligari*, *Der Letzte Mann*, (*El último*, 1924) o *Ecstasy* (*Éxtasis*, 1933), por citar sólo tres ejemplos, su trabajo para *Frankenstein* pudo escucharse en todo su esplendor el 21 de noviembre de 1931, fecha de estreno del clásico.

2.7. La luna y yo: *El hombre lobo* (George Waggner, 1941)

Dos hechos de idéntica relevancia recorren la esencia de *The Wolf Man* (*El hombre lobo*, 1941), aunque la objetividad del uno contrasta con la extraña abstracción del otro, hasta hoy pura delicia especulativa.

El primero atañe a la presencia del guionista Curt Siodmak en el proyecto como verdadero artífice codificador de la naturaleza y reglas folklóricas que sujetan al licántropo, tamizadas por una visión personalísima (y afectada por su confesión judía) cuya combinación no sólo reflató el proyecto inicial que los estudios desecharon de manos de Robert Florey, sino que cinceló el que al cabo sería el rostro más longevo de toda la galería del horror clásico, por cuanto Lon Chaney Jr. llegó a interpretar a su monstruo hasta en cinco ocasiones.

Otra cosa es que, en su filme medular, tal presencia existiera realmente. Es nuestro segundo argumento; el hombre lobo es el monstruo que no es, es decir, existe un ser mítico, que se representa físicamente en la pantalla, pero, al contrario que en anteriores películas, su verdadera naturaleza se articula en torno a una batalla de conceptos terrenal: la razón contra la imaginación, la ciencia contra la superchería. ¿Realmente experimenta Larry Talbot transformación alguna a lo largo del relato, toda vez que siempre le sucede en solitario; habida cuenta de que ni siquiera al final escuchamos a su padre, Sir John Talbot (Basil Rathbone), pronunciar palabra sobre el retorno sobrenatural al estado humano que conlleva la muerte de su hijo? ¿Es un lobo lo que realmente mata el protagonista, dado que su mordedura “cicatriz” milagrosamente al día siguiente, evocando que no ha existido, o siempre se trató del zingaro Bela (Bela Lugosi)? ¿Por qué todo el entorno de Larry insiste sobre afecciones reales de difícil encaje con la ficción como la esquizofrenia; por qué uno de los montajes más ingeniosos del filme es el que simula el momento en que todos sus pensamientos se arremolinan en un shock impregnado de lo que no parece sino un tsunami de sugestión?

Del mismo modo que *King Kong* (*King Kong*, 1933) fascinó a los surrealistas, al entenderla como una historia arquetípica de *amour fou*, *El hombre lobo* hizo lo propio con los pupilos de Darwin, en cuyo imaginario anidan los estadios primitivos del hombre, y por tanto la indagación sobre su puesta al límite y sus oscuros parentescos zoológicos. Aplicado a la vida moderna (y en concreto a la de los adinerados Talbot, que se cuelgan sin rubor la vitola de “clasistas”), ese caos sacude la sed humana de control de los acontecimientos y la devuelve, para desgracia de su entorno, a los azares crueles de la naturaleza. De ahí que uno de los argumentos más esclarecedores los ofrezca una vez más Sir John, al indicar que Larry representa a una generación donde “todo es blanco o negro”, pese a mostrarse él mismo un convencido de que “el mal tiene matices”, y, más aún, de la omnipotencia de la mente humana.

Las raíces folklóricas europeas, más endogámicas de lo que aparenta su presunta versatilidad, ya conjuraban a lobos y vampiros mediante vasos

comunicantes. El poder sobrehumano de ambos se ve supeditado a su *angst* depredadora, en el caso de Drácula por la necesidad de sangre, y en el del licántropo por su instinto de liberación, por no hablar de que el vampiro puede transformarse en lobo, y la presencia de éste también se activa sólo en horas nocturnas. A ese instinto de conexión con lo animal, y por tanto de ruptura con las normas, se plegaba el primer guión de Robert Florey, hasta el punto de prever una transformación en un confesionario, lo que resultó demasiado extremo para los ejecutivos de la Universal.

Larry vuelve a la casa familiar tras 18 años de ausencia, con motivo de la muerte de su hermano, para descubrir muy pronto que “Un hombre puro y que reza sus plegarias puede convertirse cuando aúlla el lobo y brilla la luna en otoño”. Si bien *Drácula* no había querido incluir transformaciones de hombres en animales, la tendencia varió en redondo tras descubrir el potencial del maquillaje monstruoso gracias a *Frankenstein*. Aun así, el pelo de yak y las ciclópeas sesiones de *make-up* que deparó la caracterización del monstruo no parecen más interesantes que la descarga, por parte del director, de determinados significantes en ciertas situaciones y objetos, como el bastón con puño de plata, cuya representación del lobo y la estrella acompañan al personaje como parte inseparable de su construcción mítica.

Ello a pesar de que el escaso metraje se desenvuelve por unos decorados muy funcionales (en el pueblo, pero sobre todo en el bosque), en los que Waggner no abriga una concepción correcta del espacio, sugiriendo la repetición de algunos recovecos y disgregando incomprensiblemente la presencia de actores y figurantes, a los que muchas veces resulta imposible localizar en la escena. Curiosamente, el único decorado que destaca, por su luz y suntuosidad, es el de la biblioteca de Sir John, con ese gran telescopio que coadyuva al encuentro de Gwen (Evlyn Ankers) y Larry.

La música del filme también contribuyó a aumentar su impacto con una arriesgada pieza introductoria, famosa por contar con tres tonos característicos que esbozan un intervalo prohibido en la música medieval. Dicha secuencia sonora, tradicionalmente usada por compositores de todos los tiempos para representar lo maligno, guardaba connotaciones

demoníacas, y con esa intención fue rescatada e integrada en la banda sonora compuesta por Frank Skinner, Hans Slater y Charles Previn. Con posterioridad, sus armonías serían reconstruidas al alimón entre el historiador de música para el cine John Morgan y el director de orquesta William Stromberg, ambos situados en una primera categoría artística que, por desgracia, se veía con frecuencia obligada a desarrollarse con presupuestos de segunda.

Como muestra del trabajo de Skinner, Slater y Previn para la considerada última producción de la época dorada de Universal Pictures, valga también la pieza de ocho minutos que puede escucharse en la secuencia del funeral de Bela. Expresamente escrita para la película, la música abriga un espacio de recogimiento y canto fúnebre, un “cantus firmus” monocorde al que se añaden otros motivos que contribuyen, entre otras cosas, a la inquebrantable solemnidad de la zíngara Maleva (María Ouspenskaaya), quien al representar el peso de la superstición subyacente a la civilización, pero también el de su pensamiento místico y sus cargas metafóricas, termina llevándose con ella, en último término, el auténtico secreto sobre lo que ha sucedido.

2.8. El océano del tiempo: *La momia* (Karl Freund, 1932)

Durante la década de los 20, la cultura del Antiguo Egipto fue objeto de una moda pasajera en Estados Unidos, con motivo del descubrimiento de la tumba de Tutankamón. Que se hallara prácticamente intacta, y que los investigadores y egiptólogos continentales interesados en el devenir de una civilización remota e idealizada en buena medida por sus propios misterios hallasen en ella un inesperado vergel para el contraste, no evitó que la prensa sensacionalista terminase influyendo en el público, a cuenta de la supuesta maldición del faraón para con los profanadores de sus restos.

Cuando se estrenó *The Mummy* (*La momia*, 1932), sus éxitos anteriores ya habían aupado a Universal Pictures como la mejor productora de cine de terror de la época. Quizá esta circunstancia contribuyese a acuñar la pausada

elegancia que recorre la cinta, aunque en última instancia, dicha cualidad tiene un responsable último: Karl Freund.

El debut en la dirección del gran camarógrafo alemán, como he apuntado antes, no era ajeno al género de terror, aunque sí lo habían sido a éste, hasta aquel momento, algunas de las precisas sutilezas que alberga la película. Resulta curioso que otro de los monstruos clásicos de la Universal nunca llegara a representarse completamente, en su primera versión, como el cadáver andante y cubierto de vendas cuya imagen nutre todavía hoy el bestiario popular. Freund tan sólo nos revela su lento despertar, casi imperceptible, más dos planos consagrados a la sugerencia más que a la evidencia: el primero, de su mano robando el pergamino que lo ha devuelto a la vida, y el segundo, de unas tiras de gasa marchita siguiéndole en su marcha. Nada más.

Pese a estos escondrijos, salpicados de los movimientos de cámara marca de la casa, y de que las bitácoras de la época relatan un rodaje en general mecánico y algo tortuoso, la sensación que transita por el filme es de invariable calma tensa. Freund aplicó su precisión a los detalles técnicos, y consagró buena parte del conjunto estético al artista húngaro Willy Pogany, sobre quien recayó la tarea de supervisar los murales y jeroglíficos que ambientan el escenario. No otra, sino la feliz confluencia de ambos hechos, aupó a *La Momia* a la cumbre de las taquillas de la época.

Por si fuera poco, el personaje principal retomaba en cierto grado esa empatía con el público que *Frankenstein* inauguró en su día, porque era monstruo, pero también amante; sobrevolaba el relato un bello halo de fantasía romántica, no carente de épica, en la que el amor atravesaba los eones para completar un ciclo propio y justificado desde la óptica del espectador. Un ciclo, además, en cuyo centro, al igual que con la triste criatura de Mary Shelley, se hallaba Boris Karloff. Hierático pero imparable, Imhotep (cuyo nombre se corresponde con el arquitecto que construyó la primera pirámide), se muestra como una fuerza sobrenatural con poderes diversos, y una vez más emparentados con sus coetáneos, sobre todo con Drácula, con quien comparte relaciones y situaciones (desde su condición de

no-muerto hasta su apetito seductor, pasando por sus capacidades hipnóticas, que Freund resalta con el famoso primer plano de su rostro en cuyos ojos brilla una luz innatural).

Bajo un nombre falso, Ardath Bey, Imhotep trata de integrar el alma de su princesa perdida, Ankhnesenamun, con su reencarnación más reciente, la joven Helen Grosvenor (Zita Johann). Pero el amor de Frank Whemple (David Manners), con la colaboración, entre otros, del experto Dr. Müller (una vez más Edward Van Sloan como luz guía contra los poderes maléficos), dan finalmente al traste con los planes del resucitado.

Sin duda, Helen es otra de las presencias relevantes de la cinta, por cuanto actriz y personaje caminaban en la misma onda espiritual. Por su parte, la presencia que Karloff confería a su personaje debe parte de su carisma, una vez más, al maquillaje de Jack Pierce, quien se había encargado de caracterizar a todos los monstruos clásicos, y que, por desgracia, terminó sucumbiendo ante el avance de las nuevas técnicas.

La mejor secuencia del filme se produce cuando los amantes miran el estanque y se sumergen en la ola de los tiempos, contemplando lo acaecido hace casi 4.000 años. El preciso movimiento de grúa de ese instante destaca sobre otros destellos del director, como la de una curiosa transición, realizada con un rodillo que muestra la ciudad de El Cairo.

Cabe resaltar que el guión de *The Mummy* no tuvo basamento en ninguna leyenda del Antiguo Egipto, sino que más bien se trató de un encargo redactado exclusivamente para el propio Karloff, por entonces estrella del estudio. En concreto, fue la historia en torno a Cagliostro, médico italiano y ocultista, rosacruz y alto masón del siglo XVIII, la que, de la mano de la guionista Nina Wilcox Puttnam, inspiró posteriori a John L. Balderston (quien ya había colaborado en *Drácula*), modificando el argumento y dirigiendo su mirada a la tierra de los faraones. En los méritos musicales, por otro lado, constan las figuras no acreditadas de James Dietrich, como orquestador, y una vez más de Heinz Roemheld en tareas de composición.

Universal comenzó otro ciclo de terror antes de la Segunda Guerra Mundial y reflató a la Momia, en una producción, como suele ocurrir, de calidad inferior a la de la original, *The Mummy's Hand (La mano de La Momia, 1940)*. Aun así, a diferencia de las series sobre Frankenstein y Drácula, las múltiples secuelas del clásico no fueron realizadas por estos estudios.

2.9. Now you see me, now you don't: *El hombre invisible (1931)*

De la primera fábula sobre un hombre invisible, presente en *La República* de Platón, han bebido autores tan dispares como J.R.R. Tolkien o el propio H.G. Wells, autor de la obra original. En un ejercicio de concreción, *El hombre invisible* simboliza al marginado; constituye una estampa del outsider puro, innovadora en la retórica de su desarraigo pero poco crítica a la hora de su comprensión: el hombre al que nadie ve, particularmente asociado tanto a la indignancia y las vergüenzas ocultas como a la sublimación de los deseos. El hombre que, a veces, también se rebela contra su situación y se aúpa en su propio orgullo para contratacar.

Entre otras aperturas, el éxito de *Frankenstein* hizo ganar a James Whale la gracia de Carl Laemmle Jr. para emprender un gran proyecto. En un principio, el director eligió *Old Dark House (El caserón de las sombras, 1932)*, en cuya gestación se involucró a partir de la novela de J.B. Priestley, adaptándola para actores de teatro británicos. Pero no fue hasta *The Invisible Man (El hombre invisible, 1933)* cuando el autor cuadró sin duda el más dinámico, inspirado y arriesgado de todos sus trabajos, que si ha logrado, como sus predecesoras, escribir su nombre con letras de oro dentro del género, no es tanto por el indudable atractivo del personaje novelesco como por sus dos grandes virtudes cinematográficas: unos revolucionarios efectos especiales, y, precisamente, esa clase de humor sutil, apegado a la sociología, que en la cinta nace casi siempre de un pueblo superado en sus convicciones y creencias por unos acontecimientos inverosímiles, propiciados, esta vez, por la ciencia, y no por el asalto de lo sobrenatural.

El hombre invisible ocupó el terreno impuesto a la secuela de *Frankenstein*, que en una primera instancia reclamaban los estudios, y lo hizo a través de un fresco inolvidable de personajes excéntricos; desde el propio Jack Griffin (Claude Rains), transformado en megalómano por culpa de sus experimentos, a la dignísima señora Hall (Una O'Connor), quien lo hospeda en los primeros compases en la posada que regenta junto a su marido.

No fue fácil combinar felizmente tan dispares elementos. Después de recorrer los despachos de todos los escritores de Universal Studios, la adaptación final, obra de R.C. Sheriff, contentó a H.G. Wells (autor de la novela, creador del personaje y con derecho a veto sobre el guión, contra la praxis habitual). Wells podía colegir, como adelantado de la ciencia ficción, la importancia que iba a cobrar el cine a lo largo del siglo XX, pero no estaba seguro de si debía permitir que se adaptaran sus novelas. Sobre todo a tenor del resultado de *Island of the lost souls* (*La isla de las almas perdidas*, 1932), que había convertido en filme de terror la vocación primigenia de crítica social del texto escrito, lo que motivó, por parte del autor, mayores exigencias de respeto hacia el nuevo personaje.

Publicada en 1897, como segunda de la serie que lo aupó a los altares del género, y con una ciencia en plena efervescencia tras la invención, dos años antes, de los rayos X, la novela no incluye algunos de los elementos hiperbólicos que refleja la trama del filme. Ello se debe a que dichos elementos se inspiran en otro relato posterior, esta vez de Phillip Wylie, titulado "El asesino invisible". En él, su protagonista también aprovecha el don de la invisibilidad para dominar a sus semejantes, y los derechos del texto, también propiedad de los estudios, propiciaron la inclusión de algunos elementos de la psique violenta de este personaje en la personalidad del Griffin que aparece en pantalla. Ni siquiera el filtro de Wells, que suavizó el texto final, pudo evitar que Griffin se mostrase como un *mad doctor* abducido por sus ansias de dominación, en lugar de como el más calmo agitador "político", que en la novela pretende cambiar el orden social al sentirse atrapado en su invisibilidad, en comunión con la filosofía socialista

del escritor, decidido a usar su literatura como parábola de la necesidad de cambio.

Aunque se aprecia en cada plano el esfuerzo por dotar de emotividad a los efectos especiales, y la ingente cantidad de recursos exprimidos, en esta obra maestra del trucaje también merece tributo el debut del gran Claude Rains, actor que procedía del teatro londinense, y cuyo notable esfuerzo en la caracterización vocal y gestual del personaje sació por completo las expectativas del estudio, que sobre el papel había valorado previamente a Karloff y a Colin Clive.

Responsable de tanta imaginación fue la maestría de John P. Fulton, logrando la invisibilidad de Griffin a través de vendajes negros, filmados contra fondo negro, y combinándose con el fondo final. Hasta cuatro veces tuvo que combinar dicha técnica en un mismo plano, concretamente en aquel en que el científico aparece quitándose las vendas frente a un espejo, y que ha pasado a la posteridad como el más complicado del filme.

Más artificiosos, curiosamente, en el plano actoral que en el técnico, los minutos avanzan desbocados a través de un montaje fulgurante, que alcanza su culmen en las escenas de pánico social que suscita la huida de Griffin. Si bien su prometida Flora (Gloria Stuart) no aparecía en la novela, aquí sí lo hace para atemperar la furia de quien se cree destinado a gobernar el mundo. En contrapartida, el personaje de Kemp, presente en el libro, sí halla aquí la muerte a manos de su amigo, después de pretender a la mujer. Dos aspectos que conectan la película con lo visto previamente en *Frankenstein*, aunque Whale consiguió esta vez que, al contrario que en aquella, tanto el científico como el rival que lucha por la dama murieran (de hecho, en la adaptación de la obra de Mary Shelley, la supervivencia de Henry se debió exclusivamente a una imposición de Universal Pictures). Pero, por su alusión a la intervención directa de las fuerzas primordiales en la historia, resulta especialmente interesante el análisis que los estudiosos del mito realizan a propósito del clímax: “Al final, la naturaleza, en forma de fuego (que le hacía escapar de una casa en llamas) y de nieve (cuyas huellas delataban su presencia) se vengaba de aquel ser antinatural” (Gubern, 2002: 168), por cuanto que, sin

su presencia, habría resultado imposible dar caza al monstruo concebido por la ciencia.

Gracias a esta película, *Whale* no sólo gozó de un gran prestigio y de una amplia libertad creativa, sobre todo entre los años 1934 y 1936, sino que además también abrió una nueva franquicia, a la que pronto se añadieron las correspondientes secuelas.

3. Conclusiones: el mito edificado

Vistas, en fin, las circunstancias históricas y técnicas de cada filme, sus antecedentes culturales y el contexto para su posterior repercusión, y si aceptamos transversalmente que “el cine funciona en un sentido pedagógico más amplio por cuanto reivindica coherentemente memorias particulares, historias, modos de vida, identidades y valores que siempre presuponen la misma noción de diferencia, comunidad y futuro” (Giroux, 2002: 250), podemos afirmar que la pedagogía teratológica del ciclo terrorífico de la Universal no halla parangón en la línea espacio-temporal de la cultura popular de Occidente. Efectivamente, este catálogo concreto sí ha logrado edificar mitos perdurables en nuestro imaginario, no ya por su ubicación y papel en el desarrollo del medio, sino por la amplia labor de indagación y mixtura en el bagaje literario del terror, amén de por su capacidad de extrapolación, de proporcionar identidades físicas e imágenes reconocibles a nuestros temores de raíz social a la diferencia, al futuro que nos aguarda como colectividad y al sentido mismo que otorgamos (muchas veces sin atisbo de autocrítica) a nuestra propia noción de comunidad. No debe asombrar, pues, que el terror hollywoodiense moderno, aun reconociendo su evidente asfixia motivada por la industria y sus parejas limitaciones conceptuales, regrese una y otra vez a los orígenes míticos de estos personajes, e incluso sean objeto permanente de reconstrucción.

Referencias Bibliográficas

- FERNÁNDEZ VALENTÍ, Tomás y NAVARRO, Antonio José (2000). *Frankenstein. El mito de la vida artificial*. Madrid: Nuer Ediciones.
- GIROUX, Henry A. (2002). *Cine y entretenimiento. Elementos para una crítica política del filme*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- GUBERN, Román (2002). *Máscaras de la ficción*. Barcelona: Anagrama.
- HUGO, Víctor (2009). *El hombre que ríe*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- LEROUX, Gastón (2010). *El Fantasma de la Ópera*. Madrid: Alianza Editorial.
- NEWMAN, Kim (2004). "Frankenstein" (1931). En: JAY Schneider, Steven, et al. *1001 películas que hay que ver antes de morir*. Barcelona: Random House Mondadori, p. 94.
- RUSSELL, Jesse y COHN, Ronald (2012). *Wallace Worsley*. UK: Book on Demand Ltd.
- SEGER, Linda (2000). *Cómo crear personajes inolvidables*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- SHELLEY, Mary (2010). *Frankenstein*. Madrid: Anaya.
- STOKER, Bram (2012). *Drácula (Anotado)*. Madrid: Ediciones Akal.
- VV.AA. (2002). *Víctor Hugo: une legende du 19e siècle*. París: Gallimard.
- WELLS, H.G. (2005). *El hombre invisible*. Madrid: Alianza Editorial.
- WILLARD, John (2010). *The cat and the canary*. California: Book Revivals Press.
- WOOLF, Virginia (2006). *Un cuarto propio*. México D.F: Universidad Nacional Autónoma de Méjico.